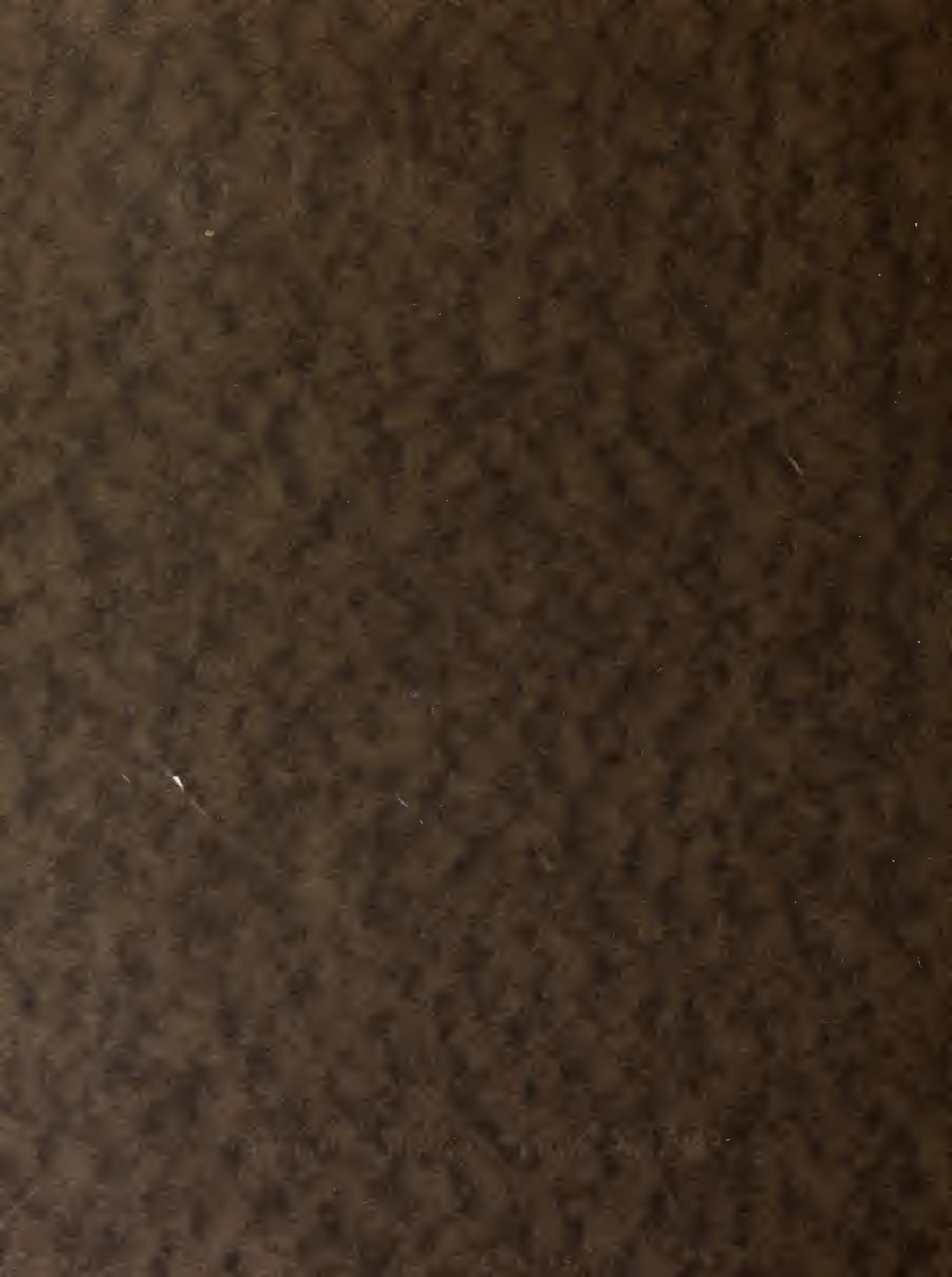
Rokoko



E. A. Seemanns Künstlermappen
49



Meister des Rokoko

Acht farbige Wiedergaben
nach Gemälden von Watteau, Boucher und Fragonard

Mit einer Einführung von Richard Graul



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig



J. H. Fragonard Rötel 337:468 mm

Die Farbentafeln

Antoine Watteau:

Auf dem Umschlag: Französische Komödie (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

1. Gesellschaft im Freien (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum,

2. Bei der Toilette (London, Wallace-Collection)

3. Gilles (Paris, Louvre)

François Boucher:

4. Schäferszene (Paris, Louvre)

5. Diana nach dem Bade (Paris, Louvre)

6. Ruhendes Mädchen (München, Alte Pinakothek)

Jean Honoré Fragonard:

7. Badende Frauen (Paris, Louvre)

8. Der heimliche Kuß (Paris, Eremitage)

Auf dem Titelblatt: Carriera, Bildnis Watteaus, Pastell

Von den drei Meistern französischer Malerei des achtzehnten Jahrhunderts: Watteau, Boucher, Fragonard, die in diesem Heft nebeneinander erscheinen, ist der französierte Flame Antoine Watteau der geniale Verkörperer einer graziösen Kunst, die das galante Treiben der eleganten Gesellschaft der Régence poetisch zu verklären wußte. In der Gefolgschaft des allzufrüh verstorbenen Schilderers der fêtes galantes entwickelte dann François Boucher, ein echter Pariser, in der Schilderung der Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XV. und der Pompadour, und in der Versinnlichung ihrer Ideale, eine virtuose Malerei voller Reiz und Gefälligkeit, aber ohne den dauernd fesselnden Gehalt, den sachliche Wahrheit und inneres Erleben den Werken der Kunst Watteaus gegeben haben. Der vielseitig begabte und unerschöpflich produzierende Boucher hat doch, alles in allem, mit seinen großen dekorativen Arbeiten am besten abgeschnitten. Der dritte Künstler, Honoré Fragonard, ein leidenschaftlicher Südfranzose, eiferte anfänglich dem Boucher nach, aber er entfaltete bald in seinen Boudoirszenen, galanten Bildern, Landschaften und Bildnissen ein glückliches Malertemperament, das den Eindruck flüchtiger Bewegungsreize impressionistisch festzuhalten wußte, und eine Phantasie im Komponieren und in der Raumstimmung, die zuweilen an Rembrandt, den er schätzte, denken läßt.

Der bedeutendste der drei Maler ist Watteau, der in flämischer Tradition aufgewachsen ist und zeitlebens für Rubens schwärmte. Er hat nicht die elementare Kraft und Gesundheit von Rubens, aber er ist in seiner koloristischen Auffassung von seiner Art — dennoch hat dieser Provinziale französischen Geschmack und Geist klarer erfaßt und überzeugender zum Ausdruck gebracht als irgend einer der zahlreichen Maler, die in Paris um die Gunst des Hofes und der Gesellschaft buhlten. Deshalb gehört Watteau zu den Großen nicht nur der Kunst Frankreichs, sondern der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts überhaupt. Er ist es, der der im akademischen Pomp des Grand Siècle verstockten Malerei wieder den Blick auf eine natürlichere Welt öffnete, als die war, die in hochtrabenden Allegorien, ruhmredigen Historien und Mythologien mit kalter Würde die Macht des Sonnenkönigs verkündete. Watteau ist der Schilderer der Régence-Kultur, deren Träger nicht mehr bloß die höfischen Kreise des alten Adels gewesen sind, sondern vielmehr kultivierte neue Reiche, Finanzgrößen, Generalpächter, Intellektuelle mit ihrem Schwarm von holder Weiblichkeit. In dieser erlesenen Gesellschaft fügt sich die Freiheit, die man sich nimmt, der Anmut, der alles bezaubernden grâce, wird die Genußsucht, die vom Regenten abwärts alles ergriffen hat, gebändigt durch das Untadelige einer immer geschmackvollen Form, die das Produkt der aristokratischen Kultur gewesen ist.

Watteau selbst stand in dem Wirbel der vergnügungssüchtigen großen Welt um ihn her als ein feinempfindender nervöser und etwas melancholischer Beobachter, in dessen kränklichem Körper eine sensitive Seele mit leicht erregter Phantasie wohnte. Wie kein anderer verstand er die Sehnsucht, die alle quälte und unbefriedigt von Vergnügen zu Vergnügen trieb. Mit einer gewissen Naivetät und wohlwollend humanen Gesinnung offenbarte er das Ideal der Generation, die sich während der Regentschaft auslebte und er verklärte ihre frische Lebenslust, ihr in den besten Formen sich bewegendes Treiben, die Anmut ihrer geistreich pikanten Unterhaltungen mit allem Zauber poetischer Auffassung und malerischer Darstellung.

Dem Dachdeckersohn, als der Watteau 1681 in Valenciennes auf die Welt ge-

kommen war, ist der Aufstieg in Paris schwer genug geworden. 1702 kam er dorthin und mußte sich notdürftig mit handwerksmäßiger Malerei durchhelfen, bis er zu Gillot, dem Theater- und Groteskenmaler kam. Lernte er hier die Bühne und die Komödianten kennen, die er so oft und gern geschildert hat, so lernte er bei Claude Audran, der die Medicibilder im Luxembourgpalast betreute — er war concierge —, den Künstler kennen, der ihm am meisten zu sagen hatte. Dem großen flämischen Meister fühlte er sich innerlich verwandt. Rubens' hochtönenden Farbensymphonien, seine gesunde Gestaltungskraft und Kunst der Komposition gaben ihm mehr, als ihm die Pariser Künstler, die meist in der Zucht Lebruns zu blutleeren Akademikern erstarrt waren, zu geben hatten. 1709 konkurrierte Watteau erfolglos um den Rompreis der Akademie und damit blieb ihm Italien verschlossen. Zum Glück, denn er entging nun den Verführungen der Bolognesen, deren „starker" Manier so viele französische Künstler erlegen sind. Dennoch ist die italienische Malerei nicht ohne Einfluß auf Watteau geblieben: in der Sammlung Crozat's und sonst sah er in Paris Bilder und Zeichnungen der großen Venezianer — befinden sich doch unter den Zeichnungen des Meisters Beweise für seine Studien nach Tizian, Veronese und Campagnola. Jedoch wieviel Watteau auch von der Art und Weise anderer in sich verarbeitet hat, das Beste dankte er doch seinem Genie, seiner feinen Beobachtung der Natur und der Menschen.

Nach einem kurzen Aufenthalt in der Heimat, wo er, dem Kriegsschauplatz nahe, einige Episoden aus dem Lagerleben und aus dem Treiben der Bauern gemalt hat, kehrte er 1712 wieder nach Paris zurück und blieb da, mit Ausnahme einer Reise nach London zur Konsultation von Ärzten, bis kurz vor seinem frühen Ende, das ihn am 18. Juli 1721 in Nogent bei Paris ereilte.

In der kurzen Spanne Zeit seiner Tätigkeit während eines Jahrzehnts in Paris hat Watteau „moderne Sujets", galante Feste, Pastoralien, mythologische Szenen, Schilderungen aus dem Leben der Komödianten geschaffen. Trotz ihrer Kürze bedeutet diese Tätigkeit Watteaus eine der wichtigsten Phasen in der Entwicklung der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts. Seine freie, auf gründlichem Naturstudium ruhende Richtung, seine stimmungsvolle harmonische Hellmalerei, die neue Raumillusion, die seine in die Tiefe komponierten, oft schwermütig wirkenden Landschaften hervorbringen — das ist das Neue, das er bringt, der Fortschritt, dem die Jüngeren wie Lemoine, Natoire, Boucher und Fragonard nachstreben und der auch manche der älteren Meister wie de Troy, Largillière beeinflußt.

Von den vier reproduzierten Bildern Watteaus zeigt das Umschlagbild aus der Berliner Galerie die französischen Komödianten, die sich in einer Parklandschaft eingefunden haben, um dem Tanze eines jungen Paares zuzuschauen. Ein junger Mann als Bacchus mit Weinlaub im Haar und mit dem Glase in der Hand sitzt auf einer Bank und stößt mit einem Herrn — Apollo in modischer Jägertracht — an, während zwischen den Beiden eine Dame schelmisch zusieht. Links, wo der Park einen Ausblick bietet, sitzen die Musikanten, rechts führt die untersetzte dicke Gestalt des Skaramuz eine Dame und dahinter liebäugelt Harlekin mit einer Schönen.

Das andere Bild der Berliner Galerie führt uns in eine dichte Parklandschaft, wo sich an der Fontäne eine elegante Gesellschaft zu Spiel und Tanz versammelt hat. Ein



Antoine Watteau Rötel 280:180 mm

Paar tanzt, ein anderes zieht sich zurück, während die musizierende Gruppe von einem Kavalier, der einer der Flötenbläserinnen zusetzt, gestört wird. Kinder spielen am Bassin und neben einem sich eifrig unterhaltendem Paare links stolziert ein junger Geck mit dem Ausdruck des Gekränkten oder Eifersüchtigen. Die Unterhaltung im Freien der Dresdner Galerie ist ein ähnlicher Vorwurf. Wir sind am Rand des Parkes und genießen einen Ausblick in eine ferne Dorflandschaft. Die Damen und Herren haben sich in Gruppen gelagert, in der vorderen Gruppe singt ein schmucker Kavalier zur Laute, während ein anderer in geschmeidiger Positur die Qualität der skulptierten Quellnymphe mit Kennerblick zu prüfen scheint.

Als Kolorist schwelgt Watteau in den Stoffen und Bänderwerk seiner Schönen. Man beachte, wie er alle Nuancen der faltig rauschenden Gewänder bald tupfend bald strichelnd hervorzaubert. Auf dem Bilde der Wallace Collection, das uns sehen läßt, wie eine in wonniger Nacktheit strahlende Blondine auf der üppigen Chaiselongue ihr Hemd unter Beihilfe der Zofe wechselt, entfaltet Watteaus Pinsel sein ganzes geistreiches Spiel und breitet in kühnen Gegensätzen den Zauber seiner koloristischen Kraft aus. Die Zeichnung und die zarte Modellierung des Körpers sind ebenso vollkommen wie die Charakteristik der beiden Frauen, der unbefangen dreinblickenden Herrin und der mit einer gewissen Nachdenklichkeit ihrer zierlich wartenden Dienerin.

Ein wie überlegener Charakterschilderer der Maler der galanten Feste sein konnte, beweißt am besten das große Bild einer Figur der französischen Komödie, des Gilles (im Louvre), der auf der Wanderung den Komödianten voraufgeeilt ist und sich nun auf der Höhe aufgepflanzt hat. In seinem weißen Pierrotkostüm steht der Tölpel gegen die Luft

und schaut lustig und listig gerade aus, während die Genossen rechts und links von ihm die Höhe heraufkommen. Wie prächtig sind alle diese typischen Gestalten charakterisiert und wie hebt sie eine groß empfundene Natur empor!

Man merkt all diesen Darstellungen die sorgfältigsten Vorstudien an. Watteau sah die Menschen mit psychologischem Scharfblick, jede seiner Zeichnungen ist ein Dokument von beweiskräftiger Treue. Auf Grund dieses Studienmaterials, das Julienne später in Stichen herausgebracht hat, konnte Watteau unbedenklich seiner Phantasie und seinem Temperament die Zügel schießen lassen und ein Bild seiner Zeitgenossen entwerfen, dem die Erhebung in eine poetische Sphäre nichts von seiner Aufrichtigkeit genommen hat. Wenige Künstler haben mit sichererem Takt das bewegliche Spiel der Empfindungen im Ausdruck des Auges wenige die Sprache der Mienen, die Beredtsamkeit der Hände, die Energie einer verhaltenen Gemütsbewegung mit mehr Eleganz verraten.

Watteaus Kunst ist im höchsten Sinne Virtuosität, nicht bloße Bravour der Technik, sondern eine Virtuosität, die der malerischen Phantasie entspringt. So spiegelt er eine Welt wie nur seine Phantasie sie im Fiebertraum ungestillter Sehnsucht sehen konnte. Eine solche Spiegelung einer verklärten Welt ist sein berühmtes Hauptwerk: die Einschiffung zur Insel Cytherea, das er fünf Jahre nach seiner Aufnahme in den Schoß der Akademiker 1717 nachlieferte. Dieses Bild ist im Louvre und hat in seiner wie aus „Gold und Honig" geflossenen Malerei den Reiz der ersten Inspiration. Er hat es dann für Julienne noch einmal gemalt, bereichert und weiter durchgeführt. Dies ausgeführtere Bild kaufte Friedrich der Große, der Bilder von Watteau und seiner Nachahmer Lancret und Pater mit Vorliebe gesammelt hat; es befindet sich in Berlin. Es ist ein Symbol der ganzen feingeistigen Herrlichkeit der Régence. Verliebte Paare halten sich umschlungen, wandeln in zierlichen Kadenzen dem goldenen Schiffe mit den rosa Segeln zu, das Amoretten lustig umflattern und mit Blumen schmücken. Hinaus wollen sie steuern in das Märchenland lauterer Freude, das aus blauen duftigen Fernen im Abenddämmerschein lockt. In diesem wundersamen Gemisch von Traum und Leben, von Wollust und Melancholie, angesichts der auf dem Grunde einer großen Natur hinwandelnden Paare, offenbart sich Watteau als ein Schilderer der menschlichen Komödie, von der er selbst sobald Abschied nehmen mußte.

N'est pas Boucher qui veut — sagte Jacques-Louis David, als über den peintre nourri de roses abfällig geurteilt wurde, und auch Diderot mußte bei der Nachricht von dem Ableben Bouchers bekennen, daß er den Künstler, der das leichte Genußleben in der Zeit Ludwigs XV. und der Pompadour so verführerisch zu schildern wußte, zu hart beurteilt habe. Boucher, der bei Lemoyne und Cars gearbeitet und frühe für Juliennes Livre d'études nach Watteau radiert hat, steht mit seiner Kunst im Banne Watteaus. Mit zwanzig Jahren erwarb er 1723 den Rompreis und ging nach Italien, wo er sich namentlich für Tiepolo begeisterte. Bald kam er in die Akademie und dank seiner Betriebsamkeit und außerordentlichen Schaffenskraft, dank auch der Protektion vornehmer Herren, deren Freude an leicht erotischen Darstellungen er geschmackvoll befriedigte, und nicht zum wenigsten seiner geistreichen Gönnerin, der großen Marquise, gelangte er zu allen Ehren, die einem Künstler in Paris zuteil werden konnten.

Boucher produzierte mit erstaunlicher Leichtigkeit und diese Geschicklichkeit hat ihn

nicht selten verleitet, sich die Aufgabe zu leicht zu machen. Seine großen dekorativen Arbeiten für die Manufakturen von Beauvais und der Gobelins gehören zu den geschmackvollsten, die das achtzehnte Jahrhundert in der Art gesehen hat, und ebenso geschickt sind seine dekorativen Malereien, die sich vollkommen dem heiteren Geschmack der hellen Zimmervertäfelungen und dem eleganten Mobiliar, sowohl dem in den Formen des Rokoko wie dem im klassizistischen Geschmack des Stils Louis XVI., anpassen. Aber er ist auf allen Gebieten malerischer Darstellung tätig gewesen, hat religiöse, historische, allegorische, mythologische Stoffe mit gleicher Bravour und Flüchtigkeit geschaffen, nie verlegen um die effektvolle Komposition und in einem blühenden Kolorit von einschmeichelnder Helligkeit, wie es der etwas feminine Geschmack des Zeitalters liebte. „Er hat alle Talente, heißt es von ihm bei Grimm, die ein Maler haben kann, und er hat Erfolg im Großen wie im Kleinen. Man macht ihm den Vorwurf, daß seine Köpfe nicht ausdrucksvoll genug, insbesondere, daß die der Frauen mehr hübsch als schön, mehr kokett als vornehm seien." Gewiß bestehen diese Vorwürfe zu recht und sie werden bestätigt durch einen Blick auf die Schäferszene aus dem Louvre, aber die glückliche Komposition dieses Bildes mit den kühn aufgebauten Ruinen und der weiten Landschaft zur Rechten wird jeder für koloristischen Reiz Empfängliche zugeben müssen.

Sorgsamer in der Durchführung ist das andere Bild aus dem Louvre, mit der Schilderung der Diana, die nach dem Bade ihrer Gespielin mit bekümmertem Blick ein Weh an der Zehe zu zeigen scheint. Der Geschmack der Anordnung, die wohltuende Harmonie des Kolorits verleiht diesem Bild einen besonderen Reiz. Der Gefangene Amor aus der Wallace Collection in London beweist wieder im Arrangement der Gruppe der drei Nymphen, die sich um Amor bemühen, und im grandiosen Aufbau des Hintergrundes mit der Wasserkunst und dem flatternden Amorettenpaar vor hochragendem Baumwerk, die Virtuosität dieses Dekorateurs und den Geschmack eines höchst eleganten Koloristen. Die Mühle von Charenton, ein ovales Bildchen von 1735, das sich ehemals in der Sammlung Albert Lehmann in Paris befand, ist ein gutes Beispiel für Bouchers gefällige Art, die Natur zum Bild zu entwickeln und durch koloristische pikante Effekte zu steigern. Boucher konnte aber, wenn es ihm darauf ankam, bei aller Virtuosität und Manier sehr einläßlich und gewissenhaft sein. Er hat von der Pompadour in ihren geschmackvollen Toiletten nicht nur koloristisch entzückende Bildnisse gemalt, sondern auch seine Gönnerin diskret zu individualisieren verstanden. Auch seine Interieurs sind zuweilen auf das genaueste durchgeführt und er offenbart dabei mitunter eine malerische Feinheit, die den holländischen Genremalern wenig nachgibt. Auch das ruhende Mädchen, ein Schatz der Alten Münchner Pinakothek, ist eines jener mit großer Delikatesse durchgeführten Bilder, bei dem die Keckheit des Kolorits, derjenigen der behaglichen Pose des hübschen Kindes nichts nachgibt. Wie das blaue Bändchen zum Inkarnat, zum weißen Hemd und rosa seidnen Überzug steht, verrät den subtilen Geschmack des Meisters, der nicht müde wurde, die koketten Schönen zu feiern. Auch wenn er die Göttinnen des Olymp malte, huldigte er dem Geschmack der Gesellschaft, indem er sie in ihren Kreis zog. Er malte noch an einer Toilette der Venus, als ein asthmatischer Anfall seiner fieberhaften Tätigkeit ein Ende bereitete (1770).

Die Manier Bouchers hatte sich der neunzehnjährige Honoré Fragonard aus

Grasse (geb. 1732), der nach der Lehre bei Chardin zu Boucher ging, so gut angeeignet, daß ihn der Meister bei seinen großen Arbeiten für die Gobelinmanufaktur gut brauchen konnte. 1752 gewann Fragonard den Rompreis und hat seit 1756 in Italien gründliche Studien gemacht nicht nur nach den alten Meistern (besonders nach Pietro da Cortona und Carracci), sondern auch nach der Natur, wozu ihn die Freundschaft mit dem Ruinenmaler Hubert Robert angeregt hat. 1761 kehrte er mit vollen Mappen nach Paris zurück und malte für die Akademie sein Rezeptionsbild, dann kehrte er aber der klassischen Historie und dem religiösen Andachtsbild den Rücken und warf sich mit leidenschaftlichem Eifer und großem Erfolg auf die Schilderung eleganter Leichtlebigkeit und pikanter Boudoirszenen. Der leicht erregliche Provenzale verstand es, den einfachsten Vorwürfen durch seine zwischen Naivetät und äußerstem Raffinement hin- und herpendelnde poetische Auffassung einen hohen malerischen Reiz zu geben. Er ist kein psychologisch begabter Menschenkenner gewesen, wie Watteau einer gewesen ist, aber er weiß in seinen Bildnissen von Schauspielern und Schauspielerinnen das Bühnenvolk von der heiteren Seite lebhaft zu charakterisieren. Er hat nichts von der edlen Vornehmheit des Meisters der Régence, aber er ist beweglicher in der Erfassung der malerischen Impression, mannigfaltiger in der Beleuchtungskunst, treibt das farbige Helldunkel auf eine Art, die er von Rembrandt gelernt hat. Hat er doch mehrere Bilder des Holländers in sein blondes Kolorit transponiert und in manchen seiner gewaschenen Handzeichnungen Rembrandtsche Effekte mit Glück sich zu eigen gemacht. Mehr noch als an Bouchers galanten Szenen kann man bei Fragonard die Wirkung eines halben Jahrhunderts gesteigerten Raffinements und erotischer Reizsamkeit im Genußleben der eleganten Welt beobachten. Aber abgesehen von der Lüsternheit und Frivolität mancher seiner Schöpfungen, ist die Furia seines virtuosen Pinsels, ist vor allem seine Fähigkeit, malerische Eindrücke in ihrer Momentanität, also impressionistisch, festzuhalten, oft erstaunlich, und greift Errungenschaften der Freilichtmalerei des neunzehnten Jahrhunderts voraus!

Die Furia seiner Malweise tritt in der köstlichen Malerei badender Mädchen im Louvre deutlicher hervor. Die Email- und Elfenbeintöne frischer junger Mädchenkörper, im Gegensatz zu der eilig zusammengestrichenen Uferlandschaft und zu dem Spiel lichter eilender Wolken zeigt deutlich, wie seine Einbildungskraft aus feiner Naturkenntnis heraus komponiert. Wenn er ein Genrebild, wie den heimlichen Kuß in der Eremitage in St. Petersburg malt, vermag er mit aller Sorgfalt die Lokalität zu fixieren, und in der Schilderung des Stofflichen, der grauen Seidenkleider der überraschten Blondine entwickelt er ebensoviel prickelnden Reiz wie Stimmung in der Malerei des Raumes zwischen den Dingen und des Ausblicks auf das halbgeöffnete Nebenzimmer.

Aber diese vier Blätter geben nur Stichproben der Kunst eines vielbeschäftigten Künstlers, der eine Fülle Galanterien geschaffen hat und in den dekorativen Arbeiten, die er für das Schloß der Dubarry Louvecienne schuf und die schließlich nach New York in die Sammlung H. C. Frick geraten sind, mit Boucher wetteiferte. Fragonards kapriziöse Kunst faßt noch einmal den ästhetischen Charme des achtzehnten Jahrhunderts zusammen, den die große Revolution auf immer vernichtet hat. Ziemlich vergessen beschloß Fragonard 1806 seine Tage in Paris. —































